

Warszawa  
 fax 022 648 88 38

Bogusław Schaeffer

### Znaczenie interwałów

W zakresie nowej muzyki interwały są czymś niezwykle ważnym, dlatego należy im poświęcić nieco miejsca w naszych doświadczeniach muzycznych. Do dźwięków /do wysokości dźwiękowych/ każdy jest przywiązany od najmłodszych lat. <sup>najpierw</sup> Poznajemy dźwięki, w harmonii dźwięki tworzą akordy; nasze palce tworzą dźwięki na fortepianie i zapamiętują je - nie raz na całe lata. I nikt nie pomyśli, że dźwięki nie mają żadnego znaczenia, o czym można się przekonać transponując jakąś melodię czy jakiś motyw, i że o wiele ważniejsze są interwały, które tworzą muzykę. To one budują układy meliczne, melodie, a nawet wspomniane akordy, to od nich zależy to, co słyszymy, to dzięki nim odróżniamy muzykę, to dzięki ich dogłębniejшему znaczeniu możemy tworzyć piękno w muzyce, a dzięki ich pełniejszej znajomości, możemy nawet tworzyć styl /czy choćby typ/ muzyki. Dźwięki są elementarnym materiałem i dopiero interwały, odległości czy stosunki między dźwiękami tworzą istotne podłoże muzyki. Jeżeli harfiści utyskują na kompozytorów, którzy piszą na ich instrument rzeczy niemożliwe do wykonania, to chodzi im głównie o to, że żaden z nich /kompozytorów, nie harfistów/ nie uwzględnia mocno ograniczonego zasobu interwałów w zadysponowanej skali i że żaden z nich /a może to być nawet Wagner, Richard Strauss <sup>czy Alban Berg</sup> nie mówiąc już o wielu, wielu pomniejszych "majstrach") nie ma pojęcia o możliwościach tego instrumentu, gdyby nie byli uprzejmi, mog-

liby — nie bez racji nazwać ich dyletantami, jeśli nie jeszcze dosadniej. Kompozytor - kim by nie był w oczach publiczności i tzw. krytyków - powinien się nagiąć do myślenia substancjalnego, w tym przypadku - do myślenia interwałami, nie nutami.

Interwałowa technika dźwiękowa pojawiła się <sup>na dobre</sup> dopiero w XX wieku. Z wielkiej czwórki /Strawiński, Schoenberg, Bartók, Hindemith - w werwji niemieckiej, Francuzi zastępują, i słusznie, Hindemitha Debussy'm/ kompozytorem najbardziej wyczulonym na interwalistykę był Béla Bartók. Hindemith traktował interwały zbyt teoretycznie i brak mu było estetycznego podejścia do sprawy, Schoenberg, przejęty dwunastoma dźwiękami, które nie powinny się powtarzać, lansował myślenie więzienne; dopiero w więzieniu wszyscy są równi, oprócz dozorca - też mi pomysł, żeby akurat dozorca miał miał najwięcej do powiedzenia. Debussy, podobnie jak potem Messiaen, kierował się estetycznym doborem gier interwałowych, Strawiński, jako urodzony rytmik (i metryk, jeśli taki termin jest dopuszczalny) interwały urabiał z klawiatury - efekt wiadomy. Późniejsi kompozytorzy jakoś nie zdawali sobie sprawy z istoty <sup>i walorów</sup> fenomenu interwałowego. Wyłączam tu tych, którzy jednak w dodekafonii i serialności wyznaczali serii wszechinterwałowej prymat estetyczny, ale tacy kompozytorzy pojawiali się wyjątkowo rzadko <sup>(notaben jak)</sup> (mogł Krenek i paru innych uważać <sup>- w latach trzydziestych -</sup> że istnieje tylko osiem serii, opartych na wszystkich jedenastu interwałach, gdy jest ich o grube setki więcej!/.).

Interwalistyka - zwróciłem już na to uwagę - wyzwala dźwięki ze stereotypu. Jest to w końcu gra stosunkami wzajemnymi i odległościami, gra, który wyzwala inny rodzaj podejścia do

materiału i obejmuje - na ogół wciąż jeszcze nieznanne - obszary techniki kształtowania muzyki. W naszym nowym stuleciu staniemy się z pewnością - prędzej czy później - obojętni wobec materiału wysokości dźwiękowych. Zauważyłem, że jeśli pracuję samym materiałem dźwiękowym - jestem jakby uboższy, uboższy o cały wielki kompleks zależności między dźwiękami i to zarówno w poziomie, jak w pionie (w kształtowaniu akordów i ich połączeń). Dopiero gdy za podstawę wezmę jakiś wybrany model zespolenia dźwięków jestem wolny, gdyż mam czym dysponować.

Różnica jest olbrzymia. I dopiero w praktyce kompozytorskiej okazuje się, co jest atrakcyjniejsze: oczywiście - interwalistyka, gra jakby w większej ilości płaszczyzn, gra o wiele odpowiedzialniejsza niż samo pisanie kolejnych nutek. Kompleksy interwałowe tworzą wręcz fakturę, a wiemy, że o rozwoju muzyki zawsze najsilniej stanowił rozwój faktury /Webern operuje w jednym z utworów fortepianowych szesnastkami i ósemkami oraz podobnymi pauzami; zawsze podkreślam, że te wartości rytmiczne były znane już w czasach Mozarta czy Schuberta i jeszcze wcześniej, ale nikomu nie udało się <sup>napisac</sup> utworu, który by choćby w przybliżeniu był podobny do kompozycji Weberna; geniusz nowej muzyki był zatem geniuszem faktury!/.

Współczesny kompozytor, jeśli chce pracować na materiale interwałowym - musi zerwać z archaiczną metodą ujmowania interwałów w dawnej postaci: tercja zmniejszona - typu cis-es - nie jest już żadną tercją, lecz interwałem wyabsolutyzowanym, złożonych z dwóch półtonów, a wyrażoną w postaci interwału 2. bedzie Podobnie ze wszystkimi innymi interwałami - dawniej: dużymi, małymi, zmniejszonymi i zwiększonymi. Liczy się tylko odległość w postaci ilości półtonów. W oktawie, której nie liczymy

w tym przypadku, interwałów jest jedenaście, od 1 do 11. Wymaga to przestawienia się na inne, nowe słyszenie. Zdawał sobie sprawę z tego profesor Artur Malawski, który podjął się nawet czegoś w rodzaju solfeżu dwunastotonowego. Dla niego był to problem, dla wielu, wielu innych - żaden.

Przy analizie akordów dobrze jest zdawać sobie sprawy, że przewroty interwałów mogą być potraktowane jako interwały od 1 do 6, większe interwały możemy traktować jako najbardziej pokrewne z małymi interwałami /a więc 11 = 1, 10 = 2 itd./. O charakterze akordów, szczególnie tych bardziej rozbudowanych będzie decydować tzw. /przez mnie/ suma interwałowa, w której zawsze pojawi się przewaga i <sup>jakby</sup> niedobór pewnych interwałów. Owe oba czynniki będą decydowały o charakterze akordu, o jego dysonansowości i wreszcie też o jego walorach estetycznych.

Interwałowa konsystencja muzyki wciąż jeszcze jest istotna. Nowa muzyka eliminuje pomąłę, ale konsekwentnie ważność wysokości dźwiękowych. Nie zapominajmy jednak o tym, że substancja muzyczna nie może być wytworem obojętności kompozytora. Wciąż będzie istniała tendencja do tworzenia piękna, również za pomocą nowych środków, a w końcu nawet głównie za ich pomocą. Sam fakt, że po jakimś czasie, na przykład po piętnastu czy czterdziestu latach nowa /kiedyś/ muzyka upodabnia się do siebie, staje się mniej obca, mniej „groźna”, a w wielu przypadkach wręcz banalna /szczególnie gdy znajdowała zbyt wielu i zbyt chętnych naśladowców/, właśnie ten fakt pozwala na traktowanie muzyki, a zwłaszcza kompozycji w sposób bliższy jej substancjalnego bytu. Należy przyzwyczaić się do myśli, że muzykę tworzy interwalistyka. Nie zbiór jakichkolwiek dźwięków, lecz istotne dla kompozycji właśnie interwałowe powiąza-

nia między nimi. Typowym przykładem negatywnej postawy był w minionym wieku serializm i kontrastowo z nim funkcjonujący minimalizm. Serializm sprawił, że powiązania międzydźwiękowe były wytworem wtórnym, a więc istniejącym bez znaczenia dla substancjalnej formy muzyki, a minimalizm sprawił, że muzyka zeszała do repetycyjnego bełkotu /zresztą typowego dla niższych form muzyki "pop-ularnej"/; stąd mogła być traktowana jako cudaczny substytut nowej muzyki. Oczywiście: kultura powinna prezentować najprzeróżniejsze postawy i tendencje, ale w każdym przypadku powinna bronić się przed bylejakością. Bylejakość zawiera w sobie słowo jakość, ale to jeszcze nie znaczy, że mamy ją w muzyce, najpiękniejszej ze sztuk, bo uformowaną z abstrakcji /muzyka nie ma modeli w rzeczywistości - w przeciwieństwie do literatury czy malarstwa/, z abstrakcji, która dzięki swoim właściwościom formalnym staje się sztuką. Interwałowe kształtowanie i rozumienie muzyki chroni ją przed stale jej grożącym kompletnym upadkiem. Przed upadkiem rzemiosła i smaku, techniki i estetyki. Przed degrengoladą, która twórcze słuchanie zamienia w tępe słyszenie.

zostawić  
tak:  
POP-ULARNEJ